

Mosè de Rossini et Sainte-Cécile de Raphaël dans la nouvelle musicale et poétique de Balzac

Massimila Doni

Anne-Marie Reboul

Universidad Complutense de Madrid
amreboul@filol.ucm.es

En mai 1837, de retour à Paris après un long voyage qui a conduit Balzac « aux grandes sources de la musique »¹, à Milan, Venise, Florence, Bologne et Gênes, le romancier écrit avec brio le premier jet d'un texte destiné pour l'heure à substituer *Gambara* dont la rédaction achevée par son secrétaire Belloy pendant son absence n'est pas de son goût². Les deux récits, étroitement liés, s'inscrivent dans le cadre de la nouvelle musicale, genre narratif apparu dans les Lettres Françaises sous l'influence d'Hoffmann, très en vogue avec les Romantiques. L'année précédente, Balzac s'était laissé séduire par la proposition de Maurice Schlesinger, directeur de la publication spécialisée *Revue et gazette musicale de Paris*, d'écrire l'une de ces nouvelles à l'usage des mélomanes. Il ne pourra pas renoncer à donner le travail engagé, dont la clé de voûte devait être Meyerbeer, mais il fera accepter cet « autre *Gambara* » (CH, t. X : 1435) comme un deuxième volet de l'étude sur la musique, « plus à portée de [ses] faibles connaissances en musique » (CH, t. X : 1438).

Dès le 25 mai 1837, *Massimila Doni* existe indépendamment de *Gambara*; Balzac en est visiblement très satisfait. Il s'en ouvre à Mme Hanska:

Je viens d'achever une œuvre qui s'appelle *Massimila Doni* et dont la scène est à Venise. Si je puis réaliser toutes les idées comme elles se sont présentées dans ma tête, ce sera certes, un livre aussi étourdissant que *la Peau de chagrin*, mieux écrit, plus poétique peut-être³.

¹ Dans la lettre à Schlesinger, directeur de la *Revue et gazette musicale de Paris*, où Balzac justifie le retard apporté à la publication de *Gambara*. Cf. le tome X de *La Comédie humaine*, dans l'édition de La Pléiade, 1979, p. 1450. Dorénavant, nous citerons selon l'abréviation CH, t. X.

² Lire dans l'histoire du texte les mésaventures à mettre au compte de la publication de *Gambara*, entre autres la disparition d'une partie substantielle du manuscrit dans l'incendie de l'imprimerie (CH, t. X : 1433).

³ Lettre de Balzac du 24 mai 1837. Cité par Roger Pierrot dans son *Honoré de Balzac*, p. 308.

Dans un billet adressé au prince Alfonso Serafino di Porcia, avec qui il avait sympathisé lors de son séjour à Milan et à qui il offre en hommage ce premier manuscrit, il avoue qu'il s'agit d'« une œuvre faite *con amore* » (CH, t. X : 1505). La nouvelle, tout empreinte de nostalgie et de la beauté décadente de la cité des Doges, sera consacrée au *Mosè* de Rossini, au sensualisme italien de la mélodie et à l'exécution musicale.

0. Des raisons de revisiter *Massimila Doni*.

Dernière en date des études philosophiques, *Massimila Doni* peut surprendre le lecteur par son écriture poétique et son atmosphère de « conte de fée »⁴, dans lequel l'amour d'une duchesse et d'un joli jeune homme est « une œuvre de poésie » (MD : 545)⁵. La nouvelle est « éblouissante » selon Françoise Pitt-Rivers dans son bel ouvrage consacré à l'art que Balzac a aimé. Elle en conteste même les reproches incessamment répétés sur le dénouement⁶, pour n'en retenir que les mots conclusifs :

Mais Balzac n'en reste pas là, il achève cette œuvre sur les plus intimes procédés de l'art, cette étude philosophique sur l'amour, la musique, le « principe créateur », par une litanie d'esthétisme pur qu'on pourrait croire écrite par un Dante Gabriel Rossetti ou tout autre poète symboliste fin de siècle mis en musique par Debussy. (Pitt-Rivers, 1993 : 137).

La richesse philosophique et poétique du texte, l'amour que son auteur y a versé, le prix qu'il y attachait, et jusqu'aux difficultés rencontrées par Balzac lorsqu'il a voulu le reprendre en octobre 1837, y travaillant encore en 1839⁷, suggèrent de revenir à *Massimila Doni*, et de s'y attarder, pour en déceler d'autres profondeurs. En effet, le texte est le lieu d'un rapport très intime, que nous nous proposons de découvrir et d'analyser, entre musique,

⁴ Cf. L'analyse proposée par Catherine Lieber dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Balzac : Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimilla Doni*, Paris, 1993. La description du palais Memmi suit cette thématique de conte de fées (palais enchanté, héros invisible des autres...), mais on pourrait développer cette idée et en poursuivre les traces plus avant dans le récit. Il y est souvent question de rêveurs, de flâneurs, de buissons ardents, de rives fleuries et de gerbes éblouissantes. On y trouverait aussi, à deux ou trois reprises, la référence à une « baguette magique » ; dans l'observation du médecin français, par exemple : « votre parole est comme une baguette magique, elle ouvre des cases dans mon cerveau et en fait sortir des idées nouvelles » (CH, t. X : 594-595).

⁵ Toutes les citations de l'œuvre se réfèrent à l'édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex pour le volume X de *La Comédie humaine* dans La Pléiade, 1979. Pour distinguer *Massimila Doni* de l'appareil critique, nous adoptons l'abréviation MD.

⁶ Le dénouement de l'œuvre – « la duchesse était grosse » (MD : 619) – est sans doute formulé par Balzac d'une manière quelque peu cavalière, d'autant plus surprenant que l'ensemble de l'œuvre est poétique.

⁷ La rédaction définitive de *Massimila Doni* date de 1839. Il aura fallu deux ans à Balzac pour en faire vraiment « l'œuvre qu'[il] a rêvé ». Voir à ce sujet l'histoire dense et très documentée, établie par René Guise (CH, t. X : 1504-1525). Il est également intéressant –et complémentaire– de se reporter à l'histoire du texte de *Gambara*.

peinture et poésie.

En Italie, Balzac a rendu visite au célèbre Giacomo Rossini, retiré à Bologne auprès de sa compagne Olympe Pélissier ; le texte balzacien lui sera consacré. Plus d'un tiers du récit dans la version définitive datant de 1839 ! Cette tentative de transcription d'un opéra est en soi l'un des grands défis de la nouvelle. Mais Balzac a également vu *Sainte Cécile et les quatre saints* de Raphaël⁸. Il en a été ébloui. Son texte sera le lieu d'une trame complexe, d'un dialogue, intense et productif, entre le grand compositeur, le maître de la Renaissance et le romancier du XIX^{ème} siècle.

Raphaël et Rossini sont souvent cités dans *La Comédie humaine* pour évoquer ce qu'il y a de plus beau, de plus mélodieux. Raphaël surtout, dont Balzac a pu lire les éloges qu'Eugène Delacroix lui prodigue dans la *Revue de Paris*⁹. Le peintre incarne pour le romancier l'expression parfaite de la beauté féminine ; l'ovale de ses figures de femmes échappe rarement aux pinceaux du maître du Cinquecento. Quant au musicien, il est l'une des références significatives dans *La Peau de chagrin* où la voix et les paroles du premier amour sont en harmonie avec les « divines pages de Rossini » et ses « magiques accords ». De semblables notations métaphoriques sont fréquentes dans l'œuvre de Balzac. Pierre Laubriet en a observé le fonctionnement et donné un inventaire exhaustif dans son étude *L'Intelligence de l'art chez Balzac*. Les références à l'art dispensent souvent Balzac de s'attarder à décrire le personnage (Laubriet, 1958 : 431, 432). En ce sens, tout un faisceau de significations plastiques cristallise autour de l'héroïne Massimila¹⁰. Cependant, il est une comparaison qui s'impose, celle qui relie le

⁸ Voir ci-après la reproduction du tableau de Raphaël. Huile sur toile datant de 1515, destinée à l'origine à la chapelle de la Beata Elena Duglioli dall'Oglio, de l'église San Giovanni in Monte de Bologne ; c'est aujourd'hui l'un des tableaux phare de la pinacothèque nationale de Bologne, sans pour autant être l'un des plus célèbres de Raphaël. Le maître n'a que 31 ans, mais il est devenu le peintre officiel de la papauté. Il a déjà reçu sa commande la plus importante et exécute encore ce qui reste comme son oeuvre majeure : la décoration des trois *Stanze* du Vatican.

⁹ Eugène Delacroix nous a laissé une page très élogieuse sur le maître italien du XVI^{ème} siècle : « Le nom de Raphaël rappelle à l'esprit tout ce qu'il y a de plus élevé dans la peinture, et cette impression, qui commence par être un préjugé, est confirmée par l'examen chez tous ceux qui ont le sentiment des arts. La sublimité de son talent, jointe aux circonstances particulières dans lesquelles il a vécu, et à cette réunion presque unique des avantages que donnent la nature et la fortune, l'ont mis sur un trône où personne ne l'a remplacé, et que l'admiration des siècles n'a fait qu'élever davantage. C'est une espèce de culte que le respect de la postérité pour ce grand homme, et il est peut-être le seul, parmi les artistes de toutes les époques, je n'en excepte pas les poètes, qui soit comme le représentant ou le dieu lui-même de son art. Son caractère plein de douceur et d'élévation, ses inclinations nobles, qui le firent rechercher par tout ce que son époque avait d'hommes éminents, jusqu'à la beauté de sa figure et à sa passion pour les femmes, ajoutent dans l'imagination à l'attrait de ses ouvrages ; ensuite sa mort prématurée, sujet de regrets éternels et qui fut un malheur public au milieu de l'époque brillante où fleurirent tous les beaux génies de l'Italie » in la *Revue de Paris*, 1830, t. XI, p. 138.

¹⁰ Massimila possède la majesté de Junon (MD : 548) et le sourire de Monna Lisa (MD : 551). Pour le médecin français, elle est la Niobé admirée à Florence (MD : 588), tandis qu'elle fait penser à d'autres

conte¹¹ à Raphaël. Pour Emilio, Massimila ne démentirait pas « le portrait de Margherita, l'une des rares toiles entièrement peintes par Raphaël » (MD : 559) ; pour le narrateur, elle « reluit de la sublime beauté de sainte Cécile » (MD : 579). Quant au ténor Genovèse, il s' imagine être dans le même état que celui de la sainte, lorsqu'il chante avec ferveur (MD : 616). Balzac a bien le tableau en tête ; la référence à Raphaël et à son œuvre ne peut passer inaperçue pour distraire que soit le lecteur¹². Toutefois *Massimila Doni* pose un autre défi.

La nouvelle occupe une position forte dans l'esthétique romanesque de l'auteur. Elle représente l'aboutissement de la réflexion sur les arts et repose sur une croyance esthétique, une foi qui fonde les *contes artistes*, à la suite d' Hoffmann: l'analogie profonde entre les couleurs et les sons. *Massimila Doni* n'est pas seulement riche de formulations qui vont appuyer cet axiome de base¹³ ; elle devient le lieu d'une démonstration, l'exemple manifeste d'échos, de rapprochements, d' analogies que l'on peut observer et qui annoncent les futures *Correspondances* baudelairiennes et la théorie des synesthésies. En effet, ces rapports se matérialisent dans le texte par des liens très serrés que le romancier va tisser entre le tableau de Raphaël, la musique de Rossini et son propre récit poétique. La nouvelle est une incarnation poétique, unique et enchanteresse dans l'œuvre de Balzac, de ces correspondances.

La *Sainte Cécile et les quatre saints* de Raphaël nous semble être à l'origine du récit rédigé au retour de l'Italie, autant - si ce n'est plus - que l'opéra de Rossini:

Nous allâmes voir la Sainte Cécile de Raphaël à Bologne, et aussi la Sainte Cécile de Rossini, et aussi notre grand Rossini ! nous pénétrâmes dans les profondeurs de la Scala où retentissait encore le chant de la Malibran ; nous remuâmes les cendres de la

aux têtes d'Andréa del Sarto.

¹¹ Depuis l'origine du texte, il existe une hésitation entre les deux dénominations. Cf. les observations de Félix Davin, inspirées ou peut-être même écrites par Balzac : « Quelques critiques n'ayant pas l'échelle de proportion ou n'étudiant pas les divers travaux de l'auteur d'aussi près que nous peut-être, qui avons suivi avec amour toutes les phases de son talent, ont critiqué le peu d'étendue des sujets, les appelant ici des *contes*, là des *nouvelles*, et presque partout les amoindissant » (CH, t. X : 442). *Massimila Doni* appartient sans doute de préférence au genre de la nouvelle, toutefois Balzac a voulu donner le titre de *contes artistes* à ses trois récits sur l'art.

¹² À cinq reprises, Balzac évoque l'œuvre de Raphaël. Le mélomane Capraja observe que Raphaël a donné la priorité à la musique sur la poésie, dans son tableau *Sainte Cécile et les quatre saints* (MD : 681) ; Vendramin souligne la difficulté à réunir la Forme et l'Idée, entreprise où seul le maître Raphaël a réussi (MD : 601).

¹³ Il suffit de relire les commentaires prodigués par l'héroïne au médecin français à la fin de l'opéra (MD : 608-609) dans le but d'expliquer et de faire comprendre que « la musique peint avec des sons », que l'on peut parler de « la couleur de la musique », de la même manière que l'on évoque « la couleur de tel ou tel écrivain ». « L'Art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs, avec des lignes, avec des formes ; si ses moyens sont divers, les effets sont les mêmes » (MD : 608).

Fenice à Venise ; il nous fallut avaler la Pergola, mesurer les blocs de marbre du magnifique théâtre de Gênes, voir passer Paganini ; nous nous rendîmes à Bergame afin d'épier les rossignols dans leur nid. Hélas ! nous ne trouvâmes de musique nulle part, excepté celle qui dormait dans la tête de Giacomo [sic] Rossini, et celle que les anges écoutaient dans le tableau de Raphaël (CH, t. X : 1450).

Le tableau lui souffle la conception de *Massimila Doni*. Son influence est déterminante, car il est tout à la fois source d'inspiration et catalyseur d'idées et d'images qui appartiennent en propre à l'auteur. Puis, une fois les personnages placés sur la scène narrative, livrés à eux-mêmes, la musique investit à son tour le récit, s'y répand, abondamment, ainsi que dans les âmes, et restitue le tableau tout en en approfondissant encore le sens. Par la magie de l'écriture, musique, poésie et peinture se lient d'une manière presque indissociable. Mais reprenons les choses.

1. La Sainte-Cécile et les quatre saints de Raphaël à l'origine du texte.

Le tableau phare de la pinacothèque nationale de Bologne représente la sainte en extase, les yeux levés au ciel où des nuages émerge un chœur d'anges qui chante *a cappella* en suivant deux partitions. Elle tient encore dans ses mains un *organetto*¹⁴, instrument à connotation spirituelle qu'elle a pourtant abandonné, lui aussi, puisque incliné vers le bas, il peut à tout instant rejoindre les autres instruments brisés qui jonchent le sol. La sainte, selon les écrits de Baldassare Castiglione, est «devenue aveugle aux choses terrestres et n'a plus d'yeux que pour les célestes»¹⁵.

Dans ce tableau d'autel, Raphaël propose une certaine « invention », par rapport aux valeurs esthétiques de ses contemporains, qui se manifeste et dans le choix des éléments de la représentation, et à la place qu'il leur accorde. Deux nouveautés lui sont attribuées. Du point de vue strictement formel, il fuit le décor architectural et les grandes échappées de la perspective, si prisés dans la haute Renaissance et qui apparaissent dans des œuvres antérieures du maître comme *Le Mariage de la vierge*, au profit d'un espace symbolique. Les quatre saints qui entourent sainte Cécile « forment l'architecture du panneau, les colonnes vivantes d'un édifice au cœur duquel Cécile connaît son extase » (Arasse, 1996 : 173).

Du point de vue conceptuel, l'ascension extatique de la sainte a lieu en

¹⁴ Daniel Arasse souligne la négligence avec laquelle Raphaël a traité ce détail technique. Non seulement le type d'orgue représenté est déjà démodé à l'époque, mais de plus il est injouable, car les tuyaux sont montés à l'envers. Paradoxe, donc, qui consiste à inaugurer le type moderne de sainte Cécile tout en lui donnant un instrument archaïque (Arasse, 1996 : 172).

¹⁵ Le tableau pourrait également être interprété en fonction de la dualité entre la musique vocale et la musique instrumentale au détriment de cette dernière.

fonction de la théorie néoplatonicienne qui lie la musique à l'âme humaine. Du point de vue thématique, la vision sacrée est transférée dans l'affectivité de la personne, autant de mérites qui semblent révolutionnaires aux historiens de l'art parce que:

D'un seul coup, Raphaël transfère la vision sacrée dans l'affectivité de l'individu, il fait de l'âme du saint personnage le lieu où la divinité se révèle ; au lieu de proposer au fidèle une image, tangible objet de l'adoration, il fait de l'adoration un sentiment intérieur et en donne une représentation fondée entièrement sur l'élément psychique et symbolique [...] la divinité n'apparaît pas au regard ; elle est dans le cœur de sainte Cécile ; de même la musique ne résonne pas matériellement à ses oreilles, mais dans son âme seulement.¹⁶

Le tableau invite à la considération d'une musique profane, terrestre, symbolisée par les instruments abandonnés, et une musique céleste, intérieure, spirituelle et divine, dont la sainte a la révélation. Ces deux musiques symbolisent d'une manière assez évidente l'amour terrestre et l'amour divin. Les personnages qui entourent la sainte incitent à cette interprétation. À gauche de la sainte, Saint Augustin et Marie-Madeleine sont des pécheurs repentis ; ils représentent l'amour terrestre vaincu. À droite de la sainte, Saint Paul et Saint Jean représentent l'amour divin.

Le récit de Balzac sera lui aussi allégorique, à l'image du tableau. L'auteur remarque cet aspect tout en se plaignant de la cécité du lecteur contemporain:

Au lieu de voir l'allégorie, on cherchera la réalité ; tandis que chez l'auteur la réalité n'a servi qu'à peindre un des beaux problèmes de l'intelligence humaine aux prises avec l'art (*CH*, t. X :).

Dans le conte, l'influence thématique se traduit par le sujet principal des deux amours, idéal et charnel. Emilio, passionnément épris de Massimila, reste glacé devant elle parce qu'il « mettait sa maîtresse beaucoup trop haut pour y atteindre » (*MD* : 548), tandis qu'auprès de La Tinti, il ne résiste plus au « piège vulgaire que [lui] tendent [ses] sens révoltés » (*MD* : 559).

Max Milner souligne toutefois la confusion possible dans l'ordre à élucider le sujet réel du conte¹⁷. Il y a bien les deux amours dont souffre le prince de Varèse, mais reste aussi le fiasco de Genovèse qui survient à chaque fois que le ténor cherche à intéresser et séduire La Tinti dont il est

¹⁶ Selon Brizio, en 1965, cité par Pierluigi de Vecchi dans son *Raphaël*, Flammarion, 1982, p.111.

¹⁷ "Quel sujet, au juste, Balzac a-t-il voulu traiter ? [...] il court sans aucun doute plusieurs lièvres, dont les pistes s'entrecroisent de manière à nous dérouter." Cf. l'introduction de Max Milner à *Massimila Doni*, dans son *Balzac, Le chef-d'œuvre inconnu*, pour la collection de poche de Flammarion, p. 144.

amoureux. À la lecture de l'œuvre, l'impuissance artistique semble bien secondaire dans la dynamique narrative, elle est néanmoins le sujet principal dans l'esprit de Balzac, à en juger à ses différentes déclarations :

Massimila Doni et Gambara sont, dans les *Études philosophiques*, l'apparition de la musique, sous la double forme d'exécution et de composition, soumise à la même épreuve que la pensée dans *L[ouis] Lambert*, c'est-à-dire l'œuvre et l'exécution tuées par la trop grande abondance du principe créateur, ce qui m'a dicté le *chef-d'œuvre inconnu* pour la peinture, étude que j'ai refaite l'hiver dernier.¹⁸

Deux plans, deux sujets qui n'étaient peut-être pas si distants dans son esprit, à lire la réplique notée sur l'un des folios du chapitre II et qui aurait pu être mise au compte d'Emilio: "Il [Genovèse] fait avec sa voix en musique ce que je fais en amour pour posséder Massimilla" (CH., t. X : 1516). Les deux sujets reprennent en somme la même thématique - celle d'une impuissance due à un excès de désir - en l'appliquant à des domaines différents - l'interprétation musicale et l'amour -, et se font écho l'un l'autre dans cette vision allégorique qui est le fondement du conte. Il suffit de considérer le prince Emilio comme un *artiste*, au sens le plus large d'homme sensible et délicat, amant du beau et des arts, pour que l'observation générale de Balzac s'adapte à son cas :

Massimila Doni, Gambara, Le chef-d'œuvre inconnu sont des œuvres qui continuent pour ainsi dire *La Peau de chagrin*, en montrant le désordre que la pensée arrivée à tout son développement produit dans l'âme de l'artiste, en expliquant par quelles lois arrive le suicide de l'Art (CH, t. X :).

Au-delà de l'influence thématique et de cette impulsion initiale que Balzac reçoit de la *Sainte Cécile* de Raphaël, les liens entre la toile et le récit sont plus serrés encore. Le tableau de Raphaël n'est nulle part décrit dans le texte; il n'est pas posé à l'origine du récit comme une image qui s'animerait progressivement et donnerait lieu à un développement narratif inscrit en quelque sorte au préalable, selon la manière balzacienne décrite par Olivier Bonard¹⁹. Le processus créatif qui préside au travail du romancier dans les années 1823-1825, dans *La Maison du Chat-qui-pelote*, dans *La Vendetta* ou *La Bourse* n'a plus de prise dans les années trente. Dans *Massimila Doni* les rapports entre la nouvelle et le tableau sont plus distants, par rapport à cette méthode initiale, et plus subtiles. Lien délicat, tout à la fois imperceptible et suggestif. Les analogies appartiennent à l'ordre structural, au schéma virtuel

¹⁸ Lettre du 24 mai 1837 à Mme Hanska. Cité par Roger Pierrot dans son *Honoré de Balzac*, p. 308.

¹⁹ Olivier Bonard place la genèse du drame balzacien dans une image, un tableau qui met en branle l'imagination du romancier et déclenche le processus de la création romanesque en libérant une idée d'intrigue. Jusqu'au roman *Le Père Goriot*, Bonard veut voir la même méthode à l'œuvre, même si ce n'est plus un document pictural identifiable dont Balzac tire le message romanesque, mais une image recomposée (Bonard, 1969 : 177).

auquel répondent les deux œuvres. Le récit se joue autour de cinq personnages qui présentent des correspondances troublantes avec les cinq figures représentées dans le tableau : les deux couples, formés par la duchesse Massimila et le prince Emilio d'un côté, par La Tinti et le virtuose Genovèse d'un autre, incarnent les deux sujets ; Vendramin, le « seul ami » du prince de Varèse, inséparable du couple idéal, est encore un écho de cette quête d'absolu. Dans le tableau, les figures choisies - les quatre saints qui entourent la sainte : Paul, Jean, Augustin et Madeleine -, les plus évocatrices de la philosophie chrétienne, conforment en abrégé une sorte de mystique affective, un petit monde d'élus à l'image des cinq personnages de la fiction balzacienne.

En faisant abstraction de l'histoire sainte, on perçoit d'autres analogies encore, si l'on considère les couleurs du tableau, les grandes lignes de la composition et le jeu des regards, où se retrouve l'attitude existentielle de chacun des personnages de la fiction. À commencer par Massimila dont le lien avec la sainte est établi par le romancier²⁰. Balzac ne pouvait pas ignorer la légende populaire de la patronne de la musique comme martyre chrétienne. De la même manière et malgré la prédisposition finale de Massimila à « surpass[er] la Tinti, s'il le faut, pour sauver la vie à [son] ami » (MD : 617), la duchesse ne se prête guère à la rencontre amoureuse des corps. Enveloppée dans ses mousselines, son chapeau de paille de riz et ses « bas de fil que le plus léger zéphyr eût emportés » (MD : 546), la duchesse offre au lecteur une présence évanescence. La majesté de son corps « que la tradition mythologique attribue à Junon » (MD : 548), son attitude pieuse, ses lèvres qui tentent à imprimer un baiser « mais comme un oiseau trempe son bec dans l'eau pure d'une source, en regardant avec timidité s'il est vu » (MD : 566), ses beaux cheveux noirs « serrés par un simple cercle d'or » (MD : 546) - comme si une auréole divine la couronnait -, ainsi que son regard au « doux scintillement d'étoile » (MD : 546), tiennent Emilio à distance et la place dans cette position de « divinité pure » (MD : 562), d'idole et de femme révéérée. Massimila donne à voir certains

²⁰ Raphaël a peint une *Maddalena Doni*, l'épouse du beau Agnolo Doni, mais le texte fait le lien avec la beauté de sainte Cécile, ce qui pourtant ne va pas de soi dans l'imagination du lecteur pour qui Massimila se laisserait plus facilement comparer à certains portraits de femmes qu'à ses madones. Le jugement des Frères Goncourt sur la figure de la vierge dans l'œuvre de Raphaël permet de mieux saisir certains traits caractéristiques qui ne correspondent pas vraiment à l'expression de la beauté de Massimila : « Raphaël a créé le type classique de la vierge par la perfection de la beauté vulgaire - par le contraire absolu de la beauté, que le Vinci chercha dans l'exquisité du type et la rareté de l'expression. Il lui a attribué un caractère de sérénité tout humaine, une espèce de beauté ronde, une santé presque junonienne. Ses vierges sont des mères mûres et bien portantes, des épouses de saint Joseph. Ce qu'elles réalisent, c'est le programme que le gros public des fidèles se fait de la Mère de Dieu. Par là, elles resteront éternellement populaires : elles demeureront de la vierge catholique, la représentation la plus claire, la plus générale, la plus accessible, la plus bourgeoisement hiératique, la mieux appropriée au goût d'art de la piété » *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire. Premier volume 1851-1861*. Paris, G. Charpentier et Cie, éditeurs, 1888, entrée du 5 mars 1858, p. 228.

aspects surprenants de sa personnalité, lorsque, exaltée par la musique de Rossini, elle disserte sur l'opéra et tient tête au médecin français, mais Emilio ne cesse pour autant de la percevoir comme l'« une de ces vierges célestes entrevues dans les rêves » (*MD* : 567) ou comme une « imposante divinité qui l'enlevait au ciel » (*MD* : 606) et son ami Marco Vendramin voit aussi en elle « la plus haute expression de l'art » (*MD* : 572). Il y a le discours métaphorique qui lie Massimila à Cécile (*MD* : 579) ; et il y a la disposition profonde et spirituelle de la duchesse qui peut être assimilée à l'attitude de la sainte. Tout en elle semble épris d'idéal.

Chacun des personnages de la fiction balzacienne se prête ainsi à un certain parallélisme avec une figure du tableau. Clara Tinti, la femme tentatrice, pourrait épouser la représentation de la Madeleine de Raphaël, séduisante par sa pose, la couleur et le drapé de sa robe luxueuse, sa position et l'inflexion de sa jambe ; par son regard surtout, le seul à soutenir noblement celui du spectateur. Le regard peut-être de la « Fornarina », la maîtresse de Raphaël. Une intimité secrète relie la cantatrice à cette Marie-Madeleine. De nombreux détails suggèrent à René Guise que Massimila est devenue, sous la plume de Balzac, l'incarnation de Mme Hanska (*CH*, t. X : 528). Milner remarque de son côté, à juste titre, que le romancier cherche à mettre en garde l'Étrangère « contre les méfaits d'un idéalisme excessif, qui amène le corps à prendre d'excusables revanches » (Milner, 1981 : 144)²¹. Outre la grâce et la beauté qu'elles possèdent en commun, la Tinti et Marie-Madeleine incarnent pour leur créateur respectif l'amour sensuel et le débordement des sens²². Emilio se laissera séduire par la Tinti – comme Balzac pourrait succomber, selon son message voilé – lorsque, au moment de quitter la chambre, il se retourne et la voit les « cheveux dénoués sur ses épaules, [dans] sa pose de Magdeleine » (*MD* : 559), figure qui nous renvoie à Raphaël et à ce regard assuré et prometteur de la « Fornarina ».

De la même manière, Vendramin, entièrement replié sur son monde et sa propre vision intérieure, s'adapte aisément à la figure et à la position de saint Paul dont le regard, tourné vers le sol et les instruments de musique, ignore l'extase de la sainte. L'expression de la figure, son buste, la pose fermée par le coude plié et la main sur la bouche, tout dégagé dans l'allure du saint son côté pensif et mélancolique. Il est tout à « l'obscurité de sa vision »²³.

²¹ Le message reste ambigu pour Max Milner dans la mesure où Balzac cherche à mettre en garde Mme Hanska contre les méfaits de cet idéalisme tout en affirmant que le désir reste plus puissant et plus violent que le plaisir, puisqu'il l'engendre (Milner, 1981 : 144).

²² Dans l'aventure de la Sicilienne et le personnage de la cantatrice, Clara Tinti, René Guise souligne encore des souvenirs de Clara Maffei, dont Balzac fut épris à Milan (*CH*, t. X : 530).

²³ Arasse voit dans l'un des détails de la figure du saint, tel que Raphaël l'a peint (l'épée du saint s'appuie sur le *cymbalum* qui est au sol) un écho au début du passage de la première Épître aux Corinthiens consacré à la Charité : « « Quand je parlerais les langues des hommes et des anges, si je n'ai pas la charité, je suis comme un airain qui résonne ou un *cymbalum* qui tinte » (13, 1). Le

Jésus fera de Paul le plus ardent de ses apôtres ; pourtant Paul ne l'a pas connu de son vivant, mais à la suite de sa révélation, littéralement ébloui sur le chemin de Damas, tout son univers en sera bouleversé. Amoureux d'une patrie qui n'existe plus, Vendramin, de son côté, cherche à faire revivre dans ses rêveries d'opiomane les anciennes républiques italiennes. Il laisse se dérouler dans son âme des choses inouïes et reste lui aussi prisonnier de sa mélancolie et de son monde intérieur.

On pourrait poursuivre ce jeu des parallélismes et des ressemblances en poussant la comparaison entre Jean, le disciple de prédilection, et Emilio, puis Augustin et Genovèse. Tant par les thèmes développés dans le récit, que par les attitudes et les regards des figures sur le tableau, les personnages pourraient aisément se substituer les uns aux autres. Ainsi, le tableau de Raphaël devient récit balzacien, non par le développement d'une histoire inscrite dans l'image du XVI^{ème} siècle que Balzac aurait déchiffrée pour la transformer en action, mais par un jeu de correspondances plus subtiles qui a trait à l'attitude existentielle de chacun.

Raphaël a su animer sa toile et lui conférer une qualité de « vie » grâce à l'architecture vivante de l'édifice symbolique et au choix de certains détails (Arasse, 1996 : 173). Balzac a puisé dans le tableau l'argument de sa nouvelle ; la thématique et les deux plans de la célèbre toile lui ont suggéré les deux amours - terrestre et divin - et les deux musiques - profane et céleste. Balzac promène toujours dans sa tête plusieurs arguments, plusieurs scénarios. Il est difficile de le prendre à défaut d'imagination, tant son esprit bouillonne. Sur la scène narrative, cinq actants libérés interprètent le rôle d'une histoire profane suggérée par les poses, les regards et la composition générale du tableau, par les rapports que les cinq figures établissent entre elles et avec la réalité. Le défi était lancé pour le romancier: afin obtenir cette « qualité de vie » propre à l'œuvre de Raphaël, il restait à faire entendre la musique. Rossini, Raphaël et Balzac. Ce dialogue à trois voix est sans doute l'explication de la date symbolique qui conclut *Massimila Doni* : 25 mai 1839 ! L'année marque l'achèvement réel de la nouvelle, une fois que la musique a investi l'aventure narrative, après l'effort pour rivaliser avec Rossini. Le 25 mai représente le premier état du texte, deux ans plus tôt, au retour d'Italie, la nouvelle n'étant encore que le fruit du dialogue avec Raphaël.

2. La musique de Rossini investit le conte.

développement se conclut par la formule célèbre : « aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure, mais alors nous verrons face à face ; aujourd'hui je connais en partie, mais alors je connaîtrai comme j'ai été connu » (13, 12). » (Arasse, 1996 : 173-174).

La nouvelle est consacrée au *Moïse* de Rossini, créé à l'opéra de Paris le 26 mars 1827 à partir du *Mosé in Egitto* produit à Naples en 1818. Mais le compositeur a remanié son texte ; il en a repris tout le III^e acte, le finale surtout, inaugurant ainsi sa contribution à l'opéra de Paris et la série de ses opéras français, plus en harmonie avec la tradition lyrique de Gluck. Rossini ne comptait pas *Moïse* parmi les œuvres qui devaient rester de lui comme son *Barbier de Séville*, toutefois l'œuvre qui hante l'esprit du romancier avait fait l'engouement de Paris à la Restauration :

Comment rendre le jeu de cet être extraordinaire, et cette démarche de l'homme, et cette pose de l'artiste, et ces cris et ces rires, et ces larmes qui s'échappent de son instrument, et cette étonnante fantasmagorie de l'oreille qui éblouit, qui fascine et qui fait douter si l'on rêve, si l'on vit ! Non, toutes les visions d'Hoffmann ne sont rien en comparaison de cette réalité.²⁴

Balzac avait eu plusieurs fois l'occasion de l'écouter aux Italiens ; il en transportera les représentations à la *Fenice* à Venise, en 1820, à l'ouverture de la saison d'hiver, alors que la ville est sous l'occupation étrangère. L'opéra, toujours au cœur de la vie artistique et sociale des Italiens, acquiert dans cette circonstance et malgré la vigilance soupçonneuse de la police autrichienne, une valeur de symbole en accueillant en son sein des manifestations du « calore risorgimentale ».

Dans les années dix-huit cent trente cinq et trente six, Balzac est tenté par ce défi que représente l'écriture de la musique. L'écriture de l'opéra *Robert-le-Diable* de l'allemand Meyerbeer dans *Gambara* le laisse insatisfait, d'où la naissance de la première version de *Massimila Doni*. Il s'était engagé pour le représentant de la musique allemande, envers Schlesinger dont la Revue s'était déclarée partisane, mais les goûts de Balzac vont de préférence à Rossini et à la musique italienne. Rien ne l'empêchait d'alimenter, dans *Massimila Doni*, la querelle musicale de l'époque qui opposait ces deux courants et les partisans de l'harmonie à ceux de la mélodie. Balzac aurait pu reprendre à son compte, pour le prolonger, le rêve de Stendhal évoqué dans la *Vie de Rossini*, qui consistait à voir se fondre en un courant unique musique allemande et musique italienne, avec Paris comme lieu de cette fusion²⁵. Il en a peut-être eu l'idée, plus ou moins consciemment. Le long discours métaphorique des eaux du Gothard, tantôt calmes tantôt agitées, pour évoquer les deux amours d'Emilio (*MD* : 560-561), repris en une métaphore filée par le mélomane Capraja (*MD* : 582) pourrait y faire songer.

²⁴ Cf. Les commentaires du 24 avril 1833 de Joseph d'Ortigue dans *La Quotidienne* et repris dans *Écrits sur la musique, 1827-1846*, textes réunis, présentés et annotés par Sylvia l'Ecuyer, Société Française de musicologie, 2003, p. 337. Il y est fait surtout référence au duo de Mosè « Parlar, spiegar », qui est l'air le plus apprécié.

²⁵ Cf. René Guise dans son introduction à *Massimila Doni*, p. 447-448.

Balzac ne se prive pas de cette ressource ; l'influence de Stendhal est certaine, mais le défi du romancier est autre. À son retour de l'Italie, il est en émulation avec les deux génies, Raphaël et Rossini. Il veut rendre compte de l'opéra de Rossini, et l'évoquer par la médiation de la prose, nous « donner la clef du palais où il s'enivrait ». Le projet n'est pas immédiat ; mais lorsqu'il parle de *Mosè* à Nohant devant George Sand, la romancière l'y incite. (CH, 1979 : 1449). L'entendre est un plaisir. Elle s'y connaît en matière de musique. Balzac reprend donc son texte ; et surviennent les difficultés, jusqu'à la rédaction finale datant de 1839, deux ans plus tard !²⁶. Presque un tiers de la nouvelle sera consacré à évoquer *Mosè* ; plus d'une quarantaine de pages dont la lecture reposée, jouissive, peut coïncider dans le temps à l'écoute de l'opéra. Il s'agit d'un texte difficile à qualifier. Pourtant Balzac ne propose pas un savoir sur Rossini. À la lecture de *Gambara*, il a noté sur un feuillet : « il faudrait à demi poser cet opéra et le faire entendre par le lecteur. Il ne faut jamais d'assertion en fait de récit » (CH, 1979 : 1480). Nouveau défi que l'auteur a relevé !

Dans la loge du théâtre, la duchesse entourée de ses amis sera l'interprète de la musique pour guider la compréhension du médecin français, néophyte en matière d'opéra. Mais un opéra n'est pas seulement un livret, un texte, une parole qui sollicite l'esprit et l'imagination de l'auditeur, c'est aussi une musique qui doit flatter l'oreille²⁷. Dans ce but, Balzac va mettre en œuvre tous les moyens connus et fréquentés jusqu'alors, du discours le plus objectif et technique qui consiste à reproduire les notes musicales, jusqu'à la traduction poétique qui en apporte un équivalent figuratif. Un gros effort est fait à tous les niveaux et sur tous les plans : narratif, poétique, technique musicale, sonorités... Un véritable laboratoire de formes, un remarquable chantier est mis en branle par le romancier. Chaque grand air de l'opéra donne lieu à une traduction plurielle, narrative, poétique, picturale, dans un discours très serré que nous avons étudié ailleurs²⁸.

Il n'est pas inutile de revenir sur le rythme du récit et la volupté qui s'en dégage pour mimer la jouissance de l'écoute de la musique. Le texte lie

²⁶ Cf. l'histoire du texte. Vid également notre interprétation des difficultés rencontrées par l'auteur, dans notre article publié dans *Cuadernos de Filología Francesa*, n° 13 en 2001, "L'Écriture de la musique dans les *Contes artistes* de Balzac", p. 63-78.

²⁷ Un opéra est aussi un spectacle qui doit charmer les yeux, mais Balzac ne prête aucune attention à la mise en scène ni aux décors.

²⁸ Vid notre contribution au colloque sur Balzac, célébré à Cáceres, qui a donné lieu à une publication dans *Cuadernos de Filología Francesa*, n° 13 en 2001, "L'Écriture de la musique dans les *Contes artistes* de Balzac", p. 63-78. À cette occasion, nous avons donné une synthèse des différents moyens convoqués par l'auteur pour dire la musique, ainsi que l'agencement de ces derniers et leur intégration au tissu narratif.

avec beaucoup de savoir l'amour céleste, la musique de Rossini et l'érotisme. Guidé par le philosophe allemand du XVIII^{ème} siècle Franz von Baader, Balzac invite à établir une parenté entre la religion et les choses de l'amour (MD : 565); l'écriture lie à son tour l'amour à la musique. En revenant sur sa rencontre amoureuse avec la cantatrice Clara Tinti, Emilio se demande à qui il doit « cette symphonie » (MD : 561). La volupté imprègne tout le texte ; dans l'amour que les deux jeunes gens se vouent, par exemple : amour sublimé, tendre, délicat mais non dépourvu de désir :

La duchesse se trouvait entre un mari qui se savait si loin du but qu'il ne s'en souciait plus, et un amant qui le franchissait si rapidement avec les blanches ailes de l'ange qu'il ne pouvait plus y revenir. Heureuse d'être aimée, Massimila jouissait du désir sans en imaginer la fin (MD : 548).

Emilio, sous le regard de sa maîtresse, « sentait en lui-même une volupté nerveuse qui le faisait arriver au spasme » (MD : 546).

Cette tension érotique est savamment dosée par le rythme binaire du récit, entre les moments d'exaltation, dus à la musique, et les fiascos du ténor qui viennent rompre cet état, entre l'enthousiasme des mélomanes et l'humour du médecin français... Les spectateurs passent « de l'indignation et de la fureur aux jouissances les plus aiguës » (MD : 604). Dans la philosophie poétique de Balzac l'antagonisme est nécessaire à toute œuvre d'art²⁹. Ainsi tout est double et antagonique dans *Massimila Doni* : amour divin ou terrestre ; musique céleste ou profane ; les deux soirées à la Fenice ; l'harmonie et la mélodie, Meyerbeer et Rossini, les deux mélomanes Capraja et Cataneo... et jusqu'au cours d'eau du Saint-Gothard qui tantôt glisse doucement, sans murmure, et devient diamant liquide sans trouble à la surface, et tantôt « se brise en vingt chutes, se casse sur mille gros cailloux » et représente « la plus respectable de toutes les forces vives » (MD : 560-561). Rythme binaire, proprement sensuel, lorsque la progression narrative se joue de montées et de retombées, comme la respiration des corps dans leur étreinte intime, où le désir sans cesse renouvelé, toujours inassouvi parvient à des sommets. Le texte ne procède pas autrement, imitant le rythme propre à l'opéra, avec ses systoles et ses diastoles, et soulignant le caractère libidinal de la musique, jusqu'à la furie amoureuse de toute la salle qui célèbre la fin de *Mosè* (MD: 606) et laisse le médecin français stupéfait.

Quelle savante manière de mimer la musique de *Monsieur Crescendo* comme on surnommait à Paris le compositeur Rossini ! Mme Hanska

²⁹ Cf. l'affirmation de Balzac dans *Les Illusions perdues* : « tout est bilatéral dans le domaine de la pensée. Les idées sont binaires, Janus est le mythe de la critique et le symbole du génie. Il n'y a que Dieu de triangulaire ».

n'était peut-être pas si éloignée de la vérité dans son appréciation du texte : "le conte est obscène". Grand amateur de contes libertins, Balzac a cherché à atteindre l'inconscient du lecteur et a su traduire dans *Massimila Doni* une part d'interdit.

Le problème posé à Balzac est celui du caractère propre à la musique : comment la traduire ? comment être fidèle au sens lorsque le référent est en fuite ? Si un tableau figuratif oriente et conditionne forcément sa lecture interprétative, la musique, elle, n'offre aucune prise. Elle est sans référent immédiat, palpable, visible ; et cette polysémie de l'œuvre musicale offre à l'interprétation un champ presque infini³⁰. Balzac en a bien saisi le caractère. Il en explicite le sens par la voix de Massimila :

Les autres arts imposent à l'esprit des créations définies, la musique est infinie dans les siennes. Nous sommes obligés d'accepter les idées du poète, le tableau du peintre, la statue du sculpteur ; mais chacun de nous interprète la musique au gré de sa douleur ou de sa joie, de ses espérances ou de son désespoir. Là où les autres arts cerclent nos pensées en les fixant sur une chose déterminée, la musique les déchaîne sur la nature entière qu'elle a le pouvoir de nous exprimer. (MD : 588).

Par son absence même, le référent musical devient multiple, la traduction plurielle, selon le sentiment de chacun. Là est le vrai pouvoir de la musique, et sans doute la supériorité sur les autres arts, la raison pour laquelle Raphaël - selon le mélomane Capraja - a donné dans son tableau la priorité à la musique sur la poésie (MD : 581).

La musique moderne, qui veut une paix profonde, est la langue des âmes tendres, amoureuses, enclines à une noble exaltation intérieure. Cette langue, mille fois plus riche que celle des mots, est au langage ce que la pensée est à la parole ; elle réveille les sensations et les idées sous leur forme même, là où chez nous naissent les idées et les sensations, mais en les laissant ce qu'elles sont chez chacun. Cette puissance sur notre intérieur est une des grandeurs de la musique (MD : 587)³¹.

Et Massimila d'ajouter : « Vous allez voir comment je comprends le Moïse de Rossini ! » (MD : 588). L'interprétation de l'héroïne devient le fil

³⁰ Depuis le XVIII^{ème} Siècle, on sait que, contrairement au langage, il y a dans la musique absence du référent, et que cette fuyance du sens rationnel est synonyme de polysémie ou du moins indicative d'un référent multiple. Voir Béatrice Didier (1985 : 170) et sa réflexion sur la pensée du musicologue Chabanon, de la fin du siècle.

³¹ Le compositeur Gambara ne s'exprime pas autrement : « Jusqu'ici l'homme a plutôt noté les effets que les causes ! S'il pénétrait les causes, la musique deviendrait le plus grand de tous les arts. N'est-il pas celui qui pénètre le plus avant dans l'âme ? Vous ne voyez que ce que la peinture vous montre, vous n'entendez que ce que le poète vous dit, la musique va bien au-delà : ne forme-t-elle pas votre pensée, ne réveille-t-elle pas les souvenirs engourdis ? Voici mille âmes dans une salle, un motif s'élance du gosier de la Pasta, dont l'exécution répond bien aux pensées qui brillaient dans l'âme de Rossini quand il écrivit son air, la phrase de Rossini transmise dans ces âmes y développe autant de poèmes différents. [...] La musique seule a la puissance de nous faire rentrer en nous-mêmes ; tandis que les autres arts nous donnent des plaisirs définis » (CH, 1979 : 479-480).

conducteur de l'opéra, et par là même de son écriture par le romancier. En vraie « cicerone » (MD : 587), elle en propose une première lecture en suivant le déroulement de l'opéra, sans pour autant paraphraser le livret. Elle en souligne chacun de ses grands moments et en donne une saisie d'ensemble, très éloquente. C'est l'un des reproches faits à la nouvelle, cet aspect parfois didactique : Massimila peut sembler pédante tant elle parle comme une musicienne informée.

Cette connaissance de l'œuvre n'empêche pas l'héroïne de la ressentir au plus profond de son être, et d'en jouir. Seule avec Emilio, elle écoute émue le duo qui termine *Il Barbiere* et, « sublime de la beauté qui reluit dans la sainte Cécile de Raphaël » (MD: 579), lâche un « il n'y a que la musique pour exprimer l'amour » (MD: 578). La musique devient l'expression même de son sentiment pour Emilio. Elle la rapproche de son amant et la prédispose à l'étreinte amoureuse : « Elle avait comme un baiser en fleur sur les lèvres » (MD : 579). Ce sentiment, Balzac l'avait pressenti et exprimé à Mme Hanska dans une lettre de 1834 :

Entendre de la musique, c'est mieux aimer ce qu'on aime. C'est voluptueusement penser à ses secrètes voluptés, c'est vivre sous les yeux dont on aime le feu, c'est entendre la voix aimée (CH, t. X : 1545).

Le romancier ne s'en tient pas à cette traduction de l'œuvre, informée, nuancée, intériorisée, qu'en donne Massimila. Il en apporte le retentissement affectif sur chacun. Pour le public vénitien, le drame de la scène biblique - l'histoire de Moïse et du peuple Hébreux, esclave des Égyptiens - n'est pas sans rappeler celui du peuple italien au XIX^{ème} siècle, sous la domination des Autrichiens. La douleur de tout un peuple, traduite dans *la prière des Hébreux*, le grand morceau de Rossini, est à l'image de celle des Italiens. Et la musique devient revanche :

Vieux maîtres allemands, Haendel, Sébastien Bach, et toi-même Beethoven, à genoux, voici la reine des arts, voici l'Italie triomphante ! (MD : 589)

Le parterre applaudit à outrance et redemande la prière. À un Milanais, « il [lui] semble avoir assisté à la libération de l'Italie » ; d'autres pensent que « cette musique relève les têtes courbées, et donne de l'espérance aux cœurs les plus endormis » (MD : 606). La roulade et les cris de douleur d'Elcia entraînent une « furie amoureuse » (MD : 605), enlèvent littéralement la salle et arrachent à Massimila un « chantez, [...] chantez, vous êtes libres ! » (MD : 607).

En interprétant le drame d'Osiride - l'amour d'un prince pour une Juive - le ténor Genovèse, passionnément épris de La Tinti, tombe en déroute. Pour plaire à la cantatrice et la reconquérir, il essaie d'atteindre à la

perfection de son art, mais ne parvient qu'à « bramer comme un cerf » et à tomber dans « un oubli complet et volontaire des lois du goût » (MD : 596). Pour Emilio qui se sent en partie coupable du désaccord du ténor et de la Tinti, le fiasco de Genovèse est souffrance. Il tourne le dos à la scène, cherche du réconfort dans le regard de Massimila et voudrait échapper au tumulte de la salle. Lorsque le ténor échoue à nouveau, interprétant *Mi manca la voce, mi sento morire*, le désespoir du prince est porté à son comble ; il finit par en concevoir des idées de suicide. Massimila, les yeux mouillés, émue par la réponse d'Elcia au fils du Pharaon, *Ma perchè così straziarmi* (Pourquoi me tourmenter ainsi, quand ma douleur est affreuse ?) chasse ses propres inquiétudes en adressant à Emilio « non, deux cœurs si mélodieusement unis ne sauraient se séparer » (MD : 596). À l'écoute de la musique, ses sens devenus plus aigus la tiennent en alerte et cherchent par tous les moyens à retenir son amant ; mais au duo déchirant entre Osiride et Elcia, la duchesse « avait peur de voir son Emilio pour la dernière fois » (MD : 606). La cantatrice, de son côté, enragée, pleure à chaudes larmes et reproche au ténor de l'empêcher de déployer ses moyens et de briller. Quant au médecin, esprit positif, il reste à ses pensées et, à l'écoute de la terrible cavatine *O desolata Elcia !*, finit par saisir le mystère qui règne entre le prince et la duchesse et mieux comprendre la souffrance des amants.

Ainsi l'action narrative progresse en se nourrissant de ce qui se passe sur la scène. La vie paisible des Vénitiens en est agitée (MD : 600). Le texte travaille en tissant des liens ténus entre ces deux mondes extérieurs l'un à l'autre : d'un côté la scène, l'opéra de Rossini, l'œuvre d'art ; d'un autre le parterre, la société de Venise et le petit groupe d'élus autour de Massimila. Tous interprètent la musique au gré de leur fantaisie, leur trouble personnel ou la douleur. Touchés par la mélodie dans le fond intime de leur être, chacun des personnages – jusqu'aux comparses, tel le mélomane Capraja qui n'est pas sans rappeler l'auteur du récit³² – en donne à voir le retentissement affectif, d'autant que ces esprits, les plus délicats, savent prolonger et développer par la pensée toute jouissance.

Ce n'est donc pas le principe d'érudition qui structure le texte. Balzac ne s'adresse pas à l'intelligence du lecteur, mais à son cœur. Il ne décrit pas les sons, la musique de Rossini. Il en prolonge la portée, et l'infléchit en la colorant des sentiments et des émotions de la duchesse, d'Emilio, du ténor Genovèse, de la Tinti, des deux mélomanes Capraja et Cataneo, de Vendramin et des autres. Chemin faisant, la musique devient le point de convergence de tous les souvenirs, les sentiments, les émotions et les

³² Les ressemblances sont tant d'ordre physique que spirituel. Assimilé à un « Diogène passif [...] gros, court et gras » (MD : 581), Capraja appartient à la « classe de rêveurs qui devinent tout par la puissance de leur pensée » (MD : 580).

voluptés qu'elle peut accueillir. L'univers du célèbre musicien se voit ainsi doublé, nourri, enrichi d'une constellation d'images. Traversée de toutes ces rêveries, sa musique acquiert une densité, une épaisseur riche de sens.

La nouvelle de Balzac, plus qu'aucune autre, se bâtit sur un système complexe d'échos, de redondances et retentissements. Tout est intimement lié dans le texte de ce point de vue délicat, imperceptible et suggestif que sont les rapports subtiles qui le traversent. Tous ces retentissements, ces liens, ces harmonies et contrastes aboutissent à une polyphonie très complexe et fonctionnent dans le texte à la manière des instruments dans un orchestre. Or, en donnant une part entière aux instruments, Rossini reste le spécialiste de l'orchestre. S'il est l'engouement à Paris, c'est non seulement par sa phrase musicale, hérissée de dissonances non préparées, qui donne la première place à la mélodie, mais pour ses fameux effets du *crescendo orchestral*³³ dans lequel il fait entrer les pupitres successivement afin de parvenir au *tutti*. Dans le texte de présentation du *Barbier de Séville*, David Mountfield souligne cette « atmosphère de bouchon de champagne qui est la marque de fabrique de Rossini »³⁴. Berlioz, de même, remarque son finale, avec un grand usage de la percussion :

L'orchestre et le chœur de ce morceau sont construits de telle sorte, la sonorité des voix et des instruments ainsi disposés est si foudroyante que la musique surnage au milieu de ce fracas et que le fluide musical, projeté à flots cette fois, sur tous les points de la salle, malgré ses vastes dimensions, saisit l'auditoire, le secoue, le fait vibrer et que l'un des plus grands effets qu'on ait eu à signaler dans la salle de l'Opéra depuis qu'elle existe est produit (Mongrédien, 1986: 85).

Le texte de Balzac ne procède pas autrement. Avec la volonté de dire la musique, tous les instruments discursifs, narratifs et poétiques se mettent en branle. Accords et dissonances se multiplient dans le texte au rythme de la musique. De même que le musicien « va réveillant chaque source d'harmonie jusqu'à ce que toutes ruissellent dans le *tutti* » (MD : 592), Balzac agite la vie intérieure de chacun jusqu'à l'altération ou l'exaltation, et la prose devient, à l'image de l'opéra de Rossini, un « immense poème musical » (MD : 595).

3. Le retour au tableau de Raphaël.

À l'origine il y a la *Sainte Cécile et les quatre saints*. Puis, en

³³ Cf. l'histoire de la musique de Mongrédien et le chapitre sur l'opéra italien pour comprendre ce qui a frappé les contemporains de Stendhal et ce que les *dilettanti* de la Restauration trouvaient dans l'œuvre de Rossini (Mongrédien, 1986 : 135).

³⁴ Selon David Mountfield dans son texte de présentation du *Barbier de Séville*, p. 62.

investissant le conte, l'opéra de Rossini devient agent provocateur. La production de *Mosè* au théâtre de la Fenice à Venise bouleverse l'équilibre précaire préexistant. Les amoureux languissant dans les Alpes plient bagages et partent pour assister à l'ouverture de la saison d'hiver. Les mélomanes, Cataneo et Capraja apparaissent alors, ainsi que Vendramin, l'opiomane, et le médecin français. Les réflexions initiales du conte n'ont d'autre prétention que de « justifier l'étrangeté des personnages en action dans cette histoire » et les « caractères bizarres » (MD : 544). Par leur sensibilité ou les abus de la contemplation, la plupart sont en quête d'harmonies supérieures et se laissent pénétrer à l'écoute de la musique. Tout comme la sainte pâmée du tableau de Raphaël, ils s'affranchissent des liens terrestres pour habiter une sphère sublime.

L'effort de Balzac n'est autre que de traduire cet abandon, cet égarement dans le ciel, celui d'Emilio par exemple qui, sous le regard de sa maîtresse « avait le cœur oppressé par tout son sang qui y affluait » et « croyait entendre un concert de voix angéliques » (MD : 579). La beauté du texte est due en partie à ce discours métaphorique qui cherche à restituer la rêverie, l'émotion et l'extase. Mais l'évocation ne se fera pas à la manière d'Hoffmann pour qui la musique est un aiguillon qui met l'imagination en branle, un simple tremplin pour la rêverie³⁵. Balzac ne veut pas tomber dans le piège de l'affabulation ni de la paraphrase imaginative ou fantastique, car dans cette dérive possible, il voit une trahison à l'esprit du musicien³⁶.

Balzac sait bien ce qu'il poursuit et ce qui doit le séparer d'Hoffmann: ne pas parler de la musique en *thériaki*, c'est-à-dire en fumeur d'opium :

Lisez ce que votre cher Hoffmann le berlinois a écrit sur Gluck, Mozart, Haydn et Beethoven, et vous verrez par quelles lois secrètes la littérature, la musique et la peinture se tiennent ! Il y a des pages empreintes de génie, et surtout dans les lettres de maîtrise de Kreisler. Mais Hoffmann s'est contenté de parler sur cette alliance en thériaki, ses œuvres sont admiratives, il sentait trop vivement, il était trop musicien pour discuter : j'ai sur lui l'avantage d'être Français et très peu musicien, je puis donner la clef du palais où il s'enivrait !³⁷

Le défi est d'envergure et la tentative significative et méritoire:

Il faut attendre *Tobias Guarnierius*, en 1832, la curieuse nouvelle d'Émile Deschamps, *Mea Culpâ*, en 1833, le délicieux *Fadièze* d'Alphonse Karr en 1834, *Facino Cane* et *Gambara*

³⁵ Balzac, comme la plupart de ses contemporains, est sous l'influence du conteur allemand. *L'éllixir de longue vie* provient du *Don Juan* d'Hoffmann et des *Elixirs du diable*. Voir Laubriet. Cf. également Thérèse Marix-Spire (1954 : 231).

³⁶ Cf. l'expérience de George Sand que Balzac fréquente à l'époque, et les affabulations divergentes sur une même symphonie (Thérèse Marix-Spire, 1954 : 501).

³⁷ Lettre du 29 mai 1837 de Balzac à Schlesinger, reproduite intégralement par René Guise, dans l'édition de La Pléiade (CH, t. X : 1447-1451).

en 1836, pour trouver des transpositions d'une certaine valeur. Jusque-là, on se contente d'emprunter au génie d'Hoffmann ses notations les plus superficielles, des détails singuliers et tout extérieurs³⁸.

Le texte n'en reste pas moins traversé de nombreuses rêveries induites par la musique, celle de Rossini, mais aussi l'amour et l'opium. *Massimila Doni* est riche de ce discours qui restitue l'extase, et l'état de sainte Cécile pâmée, égarée dans le ciel, se retrouve dans le conte, multiplié par tous ceux qui, emportés dans des « cimes éthérées », « dans un air bleu au-dessus des montagnes de neige où réside le pur amour des anges » (MD : 600-601) entendent le concert célestial. Le génie de Rossini « conduit à une hauteur prodigieuse » où les yeux « caressés par des lueurs célestes se plongent sans y rencontrer d'horizon » (MD : 607). Et tour à tour Emilio, Vendramin, Capraja ou Cataneo se dépouillent de leur enveloppe corporelle et des liens terrestres pour embrasser l'infini.

L'Italie conduit à Raphaël. *Sainte Cécile et les quatre saints* a enflammé l'imagination de Balzac qui rivalise avec le maître du cinquecento et produit *Massimila Doni*. Le conte est à son tour investi par le *Mosè in Egitto* de Rossini et sa musique céleste qui restituent le tableau du maître où le chœur des anges s'agrandit et se développe encore pour configurer un vrai décor : tantôt une « porte d'ivoire » (MD : 582) , tantôt « un rideau » écarté laisse entrevoir les abîmes supérieurs, un monde de lumière où « des fleurs déplo[ent] leur calices embaumés » (MD : 600)³⁹. Ainsi, la prière des Hébreux délivrés devrait produire cet effet sur chacun, selon Massimila :

Ne croiriez-vous pas voir les cieux entrouverts, les anges armés de leurs sistres d'or, les séraphins prosternés agitant leurs encensoirs chargés de parfums, et les archanges appuyés sur leurs épées flamboyantes qui viennent vaincre les impies ? (MD : 607).

Reste à se demander si ce paysage de rêverie, ce décor balzacien où plane l'âme, presque toujours semblable à lui-même n'est pas une fondation imaginaire, la création d'un schème virtuel et symbolique pour dire l'extase dans le roman du XIX^{ème} siècle.

Références bibliographiques.

1. Les œuvres de Balzac :

La Comédie humaine, tome X, « Études philosophiques », éd. publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Gallimard, Bibliothèque de la

³⁸ Selon Thérèse Marix-Spire dans *Les Romantiques et la musique*, 1954.

³⁹ La musique, selon Balzac, « communique immédiatement ses idées à la manière des parfums » (MD : 582).

Pléiade, 1979.

Massimila Doni in *La Comédie humaine*, tome X, 1979, texte présenté, établi et annoté par René Guise.

2. Ouvrages critiques consultés :

AA. OO.

1993 *Balzac : « Le Chef-d'œuvre inconnu », « Gambara », « Massimila Doni »*, coll. « Analyses & réflexions », Paris, Ellipses.

ARASSE, D.

1996 *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.

BAILBÉ, J.-M.

1969 *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Minard.

BONARD, O.

1969 *La Peinture dans la création balzacienne*, Genève, Droz.

DIDIER, B.

1985 *La musique des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Puf, écriture ».

FOSCA, F.

1960 « Balzac » dans *De Diderot à Valéry, les écrivains et les arts visuels*, Albin Michel.

LAUBRIET, P.

1958 *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier.

LE HUENEN, R. & PERRON, P.

1985 « Balzac et la représentation », *Poétique*, n° 61.

MARIX-SPIRE, TH.

1954 *Les Romantiques et la musique*.

MILNER, M.

1981 Introductions, notes et documents à l'édition de *Le Chef-d'œuvre inconnu, Gambara, Massimila Doni*, par Marc Eigeldinger et Max Milner, Paris, Garnier-Flammarion.

MONGRÉDIEN, J.

1986 *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Paris, Flammarion, Coll. « Harmoniques ».

PIERROT, R.

1994 *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard.

PITT-RIVERS, F.

1993 *Balzac et l'art*, Préface de Félicien Marceau, Paris, Ed. du Chêne.

PRADO BIEZMA, Fco. J.

1999 *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto*

- narrativo*. Madrid, Ed. Síntesis.
- REBOUL, A.-M.
 2001 "L'écriture de la musique dans les *Contes artistes* de Balzac" in *Cuadernos de Filología Francesa*, n° 13, 63-78.
- ROSSINI, G.
 1992 *Mosè in Egitto*, Azione tragico-sacra in tre atti. Version originale italienne révisée. Libretto Andrea Leone Tottola. Philharmonia Orchestra. Claudio Scimone, Philips.
- SATIAT, N.
 1999 *Balzac ou la fureur d'écrire*, Paris, Hachette Littératures.
- VECCHI, P. de
 1982 *Raphaël*, Paris, Flammarion.